RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

Ilaria Dellisanti

Il cinema ai margini del quotidiano

Cinema at the margins of everyday life

Sommario | **Abstract**

Questo articolo vuole indagare i costrutti simbolici che il cinema italiano contemporaneo crea tramite una raffigurazione del quotidiano collocato in contesti periferici. Nella prima parte, utilizzando una metodologia tipica dei *film studies*, si effettuerà un'analisi dei film che faccia emergere le diversità di approccio al quotidiano. Nella seconda parte, tramite strumenti riconducibili alla ricerca sociologica, si cercherà di problematizzare i costrutti simbolici creati dalle opere filmiche.

This article aims to investigate the symbolic constructs that the contemporary Italian cinema creates through a representation of everyday life placed in peripheral contexts. In the first part of the article, drawing inspiration from the film studies methodology, a systematic analysis of the films, that releates the diversity of approach to everyday life, is made. In the second part, through tools attributable to sociological research, an attempt is made to problematize the symbolic constructs created by film works.

Parole chiave | **Keywords**

cinema italiano contemporaneo, quotidiano, periferie, costrutti simbolici, problematizzazione
contemporary Italian cinema, everyday life, periphery, symbolic constructs, problematisation

Ilaria Dellisanti

Il cinema ai margini del quotidiano

1. *Introduzione*

L'oggetto di questo contributo è costituito dai costrutti simbolici che il cinema italiano contemporaneo crea sulla quotidianità vissuta nei contesti periferici. L'obiettivo consiste nel provare a fornire una visione critica dei discorsi prodotta un certo tipo di cinematografia. Tale obiettivo lo si vuole raggiungere mostrando come, da un lato, le modalità utilizzate per rappresentare il quotidiano in periferia generino particolari significati di emarginazione o integrazione sociale e dall'altro come, ricorrendo ai termini usati da Michel Foucault (1976), queste rappresentazioni possano confermare o mettere in discussione gli schemi sociali riflessi nelle gerarchie di potere. Il motivo della scelta di tale argomento risiede nell'aver notato un crescente interesse da parte del mondo cinematografico italiano contemporaneo (dimostrato inoltre dagli innumerevoli festival, articoli e iniziative[1] comparsi negli ultimi anni) per le aree periferiche e per le tematiche legate alla marginalità. Nel corso degli ultimi quattro anni, e in particolare nel periodo che va dal 2015 al 2018, si è assistito infatti a una progressiva presenza nei film

ISSN 2611-3309

di immaginari appartenenti a contesti di marginalità[2] in cui le periferie, gli esclusi e la criminalità sono diventate tematiche ossessive per il cinema italiano (Menarini 2018).

Nelle pagine che seguono si andrà dunque a indagare, attraverso lo studio di un campione di dieci film che appartengono al genere drammatico e alla commedia, come si producano e cosa comportino i costrutti simbolici elaborati sulle periferie. Si analizzeranno in particolare le diverse modalità di approccio al quotidiano cercando di far emergere come – senza dimenticare le questioni legate al genere cinematografico – i due generi possano produrre differenti costrutti simbolici sulla marginalità.

Si terrà conto non tanto dei codici del genere utilizzati quanto delle diverse forme simboliche (Cassirer 1923) rappresentate. L'ipotesi muove dall'idea che i discorsi sul quotidiano in periferia creati dalle due categorie filmiche siano dovuti solo in minima parte alla differenza del genere cinematografico e siano, invece, causati dal diverso impiego di elementi narrativi e tecnici. Che i film utilizzino specifici codici per generare e soddisfare un certo tipo di aspettative del pubblico è stato infatti indagato da innumerevoli studiosi (Bordwell, Thompson 2003; Altman 1999; Casetti 1993; Neale 1988; Costa 1985; Schatz 1981). Ogni genere, infatti, è caratterizzato da elementi ricorrenti che ne permettono l'immediato riconoscimento veicolando la rappresentazione dell'oggetto trattato. Ciò comporta che, a parità di soggetto, si utilizzeranno codici differenti. Ma i film, oltre che a generare e soddisfare aspettative, sono anche produttori di significati (Deleuze 1983; Metz 1971; Eco 1962; Arnheim 1960). Questi non sono il semplice "senso" espresso dalla trama del film ma "discorsi", che riflettono modi di interpretazione e organizzazione della realtà. L'opera filmica, infatti, collocandosi nel complesso sistema dell'industria culturale (Horkheimer, Adorno 1947) è per sua natura il prodotto di meccanismi sia commerciali che culturali (Crane 1992; Morin 1962; Benjamin

1936) e, in quanto tale, è "capace di riflettere usi e costumi, valori, passioni ma soprattutto visioni sul mondo propri della società da cui provengono coloro che la realizzano e alla quale è destinata" (Cucco, Manzoli 2017: 9). Ragion per cui il film non è mai il semplice contenitore di una storia ma anche, e soprattutto, uno strumento con cui costruire e trasmettere significati sulla realtà.

Per tal motivo i film italiani contemporanei, raccontando la realtà vissuta in periferia, diventano potenti veicoli di significati sul mondo sociale che rappresentano. Il risultato è la creazione di discorsi che a loro volta riproducono o problematizzano concezioni su un particolare tipo di contesto.

Ora, soffermandoci brevemente sui propositi del contributo.

La nozione di marginalità è di difficile e complessa definizione. Essa viene spesso posta in relazione a una complessa rete di categorie tra cui quella di "periferia", utilizzata per designare luoghi e gruppi sociali visti come geograficamente e socialmente marginali (Aru, Puttilli 2014). In sostanza, margine e periferia vengono impiegati in maniera intercambiabile per indicare luoghi concreti – aree rurali, quartieri di periferia urbana, strutture architettoniche (come le carceri), zone geografiche ritenute economicamente depresse – e classi sociali di un certo tipo nei quali misere condizioni abitative, disoccupazione, sottoproletariato e criminalità tendono a essere visti come causalmente connessi gli uni agli altri (Forgacs 2014, ed. 2015: XVII). In altre parole, questi termini vengono comunemente utilizzati in associazione a elementi quali povertà e corruzione definendo, di conseguenza, gli abitanti di tali luoghi secondo concezioni discriminatorie. Si producono così quelle che Aru e Puttilli chiamano "stigmatizzazioni socio-spaziali", per le quali "i luoghi ereditano lo stigma delle persone, e le stesse persone sono stigmatizzate a partire dalla relazione che instaurano con certi luoghi" (2014: 8-9). Questo ha un impatto concreto sulla

vita quotidiana degli abitanti che, a loro volta, sono in questo modo costretti a subire una doppia segregazione, sia spaziale che discorsiva. Dunque, i significati di integrazione o emarginazione di cui ci si occupa nel presente contributo, sono tutti prodotti da questi o simili meccanismi. Ciò verrà trattato nella prima parte dell'articolo, dove uno studio sui *cliché* legati alle periferie rivelerà come questi, aderendo oppure distanziandosi dalla realtà, creino costrutti simbolici che confermano o smentiscono concezioni marginalizzanti.

In secondo luogo, margini e periferie non sono solo pratiche concrete di emarginazione geografica o sociale. Essi costituiscono anche delle rappresentazioni simboliche e metaforiche delle relazioni di potere in quanto esprimono gerarchizzazioni sociali (Aru, Puttilli 2014) quali: inclusione/esclusione, dentro/fuori, centro/periferia, ricco/povero, dominante/subalterno. La formulazione di tali categorie oppositive, dipende dal posto sociale occupato dall'osservatore nel momento in cui si rapporta all'oggetto osservato dato che "l'atto di vedere e costruire un luogo come marginale comporta, nella sua forma elementare, l'atto di posizionarlo in relazione ad un altro luogo" (Forgacs 2014, ed. 2015: XIX). Questo è vero a partire dai film italiani considerati, nei quali, parafrasando ciò che David Forgacs ha scritto nel suo libro *Margini d'Italia* (XXII-XXIII), i modi di vedere e rappresentare la marginalità sono processi di "descrizione visuale" incorporati nelle relazioni di potere. Chi possiede e punta l'obiettivo per raccontare queste storie? Chi guarda il film una volta distribuito, e per quale ragione? Per quale pubblico "a casa" sono pensati questi film? Margini e periferie infatti non sono presenti in natura, ma sono il risultato di particolari modi di vedere e organizzare la società e lo spazio. Ciò verrà affrontato nella seconda parte dell'articolo. Per il momento basti anticipare che la conferma o la messa in discussione delle gerarchie di potere è strettamente collegata ai significati

prodotti dai film. Rappresentare il quotidiano in periferia, infatti, comporta il rischio di elevare a realtà oggettiva situazioni particolari, annullando in questo modo la specificità intrinseca di contesti e individui. Questo si esprime, ad esempio, attraverso delle rappresentazioni omologanti – i contesti periferici dipinti sempre come degradati e/o corrotti, i personaggi descritti sempre come poveri e/o disperati, una vita dura e difficile da cui è difficile emanciparsi – che tendono sempre a sottolineare una differenza tra chi vive in quei luoghi e chi no, contribuendo così a reiterare e consolidare rapporti che possono essere intesi come "di dominazione" (Semmoud, Troin 2014). Ciò però non significa che manchino controrappresentazioni o azioni collettive capaci di proporre o suggerire uno sguardo critico. Interpretando le pratiche di fruizione del prodotto filmico come atti di resistenza al potere è infatti possibile leggere il successo economico al *box office* delle commedie[3] analizzate in questa sede[4] come strategie di resistenza messe in atto dagli spettatori. Ora, ci si rende perfettamente conto di quanto sia sottile il discorso, perché il rischio potrebbe essere sia quello di sembrare ideologicamente "di parte" sia quello, alla luce degli alti livelli raggiunti dagli studi sull'audience (Fanchi 2014), di rendere il ragionamento troppo semplicistico. All'interno di questo contesto si è cercato di proporre una prospettiva critica, fermo restando che l'oggetto del lavoro sono le opere filmiche e non il pubblico. Riprendendo dunque il discorso, gli spettatori non sono semplici consumatori passivi di prodotti culturali (Bauman 2011), ma soggetti attivi che si esprimono tramite pratiche di negoziazione (De Certeau 1980). Queste "possono essere interpretate nell'ottica delle riflessioni foucaultiane sul tema del potere. Nel pensiero di Foucault, gli attori sociali, non sono mai completamente manipolati o sottomessi, ma i rapporti di dominazione implicano anche strategie di emancipazione da parte dei dominati" (Semmoud, Troin 2014: 45). Riassumendo: nelle

sezioni che seguiranno, si cercherà di mettere in luce come la diversità degli approcci al quotidiano in periferia espressa dai due macrogeneri produca costrutti simbolici di integrazione o emarginazione sociale. Si proverà, inoltre, a indagare come un certo tipo di rappresentazione sulla marginalità possa riprodurre o mettere in discussione le gerarchie di potere.

L'indagine sarà dunque condotta a partire da un'analisi effettuata su un campione di dieci film, sia commedie che drammi, distribuiti in Italia tra il 2015 e il 2018. Questo campione, rappresentativo ma non esaustivo, è stato selezionato tenendo conto della metodologia di ricerca utilizzata da Moretti (2005) la quale, seppur nata nel campo della storia letteraria, può essere anche applicata agli studi cinematografici. Tale metodo, infatti, guardando all'oggetto da esaminare come "sistema" e non come "modello" costituito da pochi elementi da approfondire, assume un certo allontanamento dove "la distanza non è un ostacolo alla conoscenza, bensì una sua forma specifica. La distanza fa vedere meno dettagli, vero: ma fa capire meglio i rapporti, i *patterns*, le forme" (2005: 3). Nello specifico, la metodologia dello studioso è stata utile perché "un'osservazione a distanza" delle opere ha permesso i far emergere i *cliché* utilizzati per rappresentare alcuni elementi specifici, quali i personaggi e le ambientazioni. Tali elementi, replicandosi in una categoria filmica o in un'altra, hanno portato all'individuazione di una tendenza nella costruzione di un certo tipo di immaginario.

Infine, per l'individuazione delle forme simboliche ci si è basati sullo studio della marginalità condotto da Forgacs (2014). Qui, l'approccio metodologico nonché il taglio prospettico utilizzato, hanno fornito un essenziale supporto alla modalità con cui problematizzare lo sguardo impiegato per comprendere le rappresentazioni sul quotidiano ai margini create dai film. Per l'interpretazione delle strutture simboliche ci siamo rivolti a

un'autorevole ricerca, poi diventata prezioso manuale, condotta da Bourdieu (1993).

2. *L'analisi*

Come già accennato, l'indagine si struttura a partire dallo studio di un campione di film collocati all'interno dell'arco temporale 2015-2018. In particolare sono stati considerati dieci film, cinque "drammatici" – *Fortunata* (Castellitto 2017), *Fiore* (Giovannesi 2016), *Fuocoammare* (Rosi 2016), *Anime Nere* (Munzi 2014), *La terra dell'abbastanza* (fratelli D'Innocenzo 2018) – e cinque "commedie" – *Come un gatto in tangenziale* (Milani 2017), *Smetto quando voglio ad Honorem* (Sibilia 2017), *Non c'è più religione* (Miniero 2016), *Si accettano miracoli* (Siani 2015), *Brutti e cattivi* (Gomez 2017) – scelti in base a una somiglianza del contesto periferico proposto.

L'obiettivo è stato quello di far emergere come, a parità di ambientazione, i film producano significati di integrazione o emarginazione causati da una differenza nelle modalità di rappresentazione. Ciò è stato ottenuto mediante un'iniziale analisi degli elementi narrativi (ambientazione, personaggi, temi) e tecnici (sceneggiatura e fotografia).

2.1 *Analisi degli elementi narrativi*

2.1.1 I luoghi

Osservando le ambientazioni dove i dieci film sono ambientati emerge come ci sia una tendenza nel privilegiare ambientazioni periferiche, siano esse "urbane" (aree confinate ai margini del nucleo cittadino), come ad esempio nel caso di *Fortunata*, *Come un gatto in tangenziale*, *La terra dell'abbastanza*, *Brutti e cattivi*, o "extraurbane" (in questo caso isole e paesi di montagna) come in *Fuocoammare*, *Non c'è più religione*, *Anime Nere* e *Si accettano miracoli*. A queste, si aggiungono le strutture architettoni-

che che implicitamente richiamano concezioni marginalizzanti, come ad esempio quella del carcere in *Fiore* e *Smetto quando voglio ad honorem*. Risulta dunque evidente, all'interno del panorama cinematografico italiano attuale, l'interesse per un immaginario tutto orientato al mondo periferico. Quest'ultimo tende però a essere descritto dai film drammatici sempre come degradato, nel quale corruzione e criminalità si intrecciano inesorabilmente alla povertà in una continua lotta alla sopravvivenza. Ciò accade ad esempio in *Fiore* e in *Terra dell'abbastanza*, in cui le difficili condizioni economiche spingono i personaggi a trovare nella criminalità una soluzione "per svoltare". Stesso risultato, ma a partire da presupposti differenti, è *Anime Nere*. In questo film, la vicenda è incentrata sulla famiglia di un piccolo paesino della Calabria (la cui descrizione sembra poter essere benissimo applicata a tutte le regioni del Meridione. È il caso di una situazione specifica che però viene elevata a generale) corrotto e mafioso in cui, a differenza dei film precedenti, la criminalità non è il risultato di difficili condizioni economiche, ma connaturata alla cultura stessa calabrese. Ne risulta un mondo in cui marginalità geografica e/o povertà, criminalità e mafia, sono strettamente connessi e le situazioni specifiche (una minorenne che sembra essere sola al mondo, dei ragazzini spinti dalla figura paterna a far parte di un'organizzazione mafiosa, una famiglia di un piccolo paesino dell'Aspromonte coinvolta in un vortice di sanguinose vendette) vengono elevate e rappresentate come realtà diffuse. Ne risulta la costruzione di stereotipi marginalizzanti che tendono a emarginare chi già è emarginato.

Diverso sembra essere il meccanismo proposto dalle commedie, ad esempio *Smetto quando voglio ad honorem* o *Brutti e cattivi*. Sebbene i luoghi siano simili ai film drammatici sopra indicati (il primo infatti è ambientato in un carcere come *Fiore*, mentre il secondo nel quartiere di Ponte di Nona come in *La terra dell'Abbastanza*) e nonostante la tipologia di corruzione che

caratterizza i personaggi (spacciatori e rapinatori) sia anch'essa simile, in questi film periferia e criminalità non vengono raffigurati come correlati. Tale cortocircuito si manifesta attraverso le modalità con cui sono rappresentati i luoghi. Questi, non essendo connotati come degradati o desolati, rompono la concezione che tende a vedere periferia-povertà-criminalità come elementi consequenziali. Ne è esempio la modalità con cui viene dipinto il quartiere di Ponte di Nona in *Brutti e cattivi* (FIG. 1). Troviamo in primo piano una serie di macchine parcheggiate, indice di un'area popolata e non desolata (come invece accade in *La terra dell'abbastanza* sin dalla sequenza iniziale), e al centro del quadro una serie di palazzi che, per mezzo di un'inquadratura dal basso, vengono resi maestosi, assolutamente non deteriorati o fatiscenti. I muri delle strutture infatti, appaiono come se fossero stati appena dipinti e la brillantezza dei colori emerge nonostante l'ambientazione notturna, conferendo una sensazione tutt'altro che di decadenza.
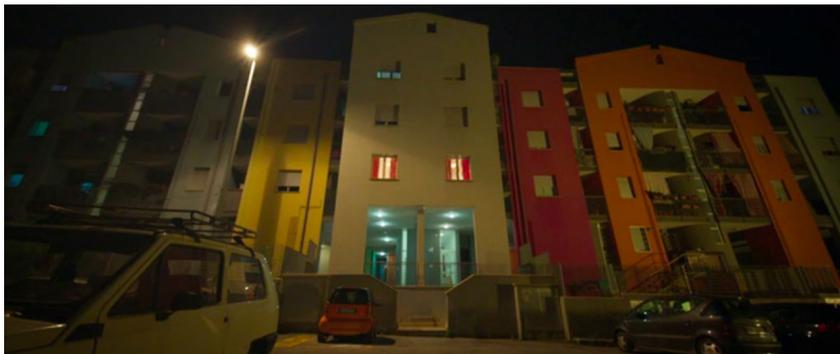
FIG. 1 – Complesso architettonico in *Brutti e cattivi*.

Le commedie, in sostanza, riescono a rappresentare queste ambientazioni conferendo loro molteplici sfumature che permettono di far emergere "come i cosiddetti luoghi "difficili" siano in primo luogo *difficili da descrivere e da pensare*, e che sia

necessario sostituire alle immagini semplicistiche e unilaterali, una rappresentazione complessa e molteplice" (Bourdieu 1993, ed. 2015: 39). Queste, infatti, pur costruendosi a partire dalla rappresentazione di *clichè* sulla marginalità, ne propongono una prospettiva alternativa ottenuta tramite un'inversione dei classici codici sulla periferia, come accade per *Smetto quando voglio ad honorem*. Così la consequenzialità del rapporto periferia-povertà-criminalità viene spezzata grazie all'utilizzo della tecnica del paradosso. Questa consiste nell'aver rappresentato il carcere non come un classico luogo di costrizione e ostilità, ma di libertà e solidarietà, in quanto capace di fornire ciò che la società non riesce a dare: sicurezza economica, comprensione, apprezzamento e riconoscimento individuale. È in questo senso che nel film di Sibilia si assiste, ad esempio, a come le preoccupazioni economiche che tanto affliggevano il protagonista trovino soluzione nientemeno che all'interno del carcere stesso. Qui il protagonista trova un lavoro come professore dei suoi compagni di detenzione e uno stipendio: il carcere non motiva né spinge a una fuga ma, al contrario, incentiva al rimanere. Risultato è un cambio di prospettiva capace di mettere in discussione concezioni marginalizzanti grazie all'emergere di un'autoconsapevolezza critica.

Ciò non sembra però accadere per i film drammatici, nei quali si potrebbe addirittura ritenere di assistere a una enfatizzazione al negativo del quotidiano vissuto in periferia. È il caso di *La terra dell'abbastanza* (Fig. 2), ambientato a Ponte di Nona come *Brutti e cattivi* ma che, al contrario di quest'ultimo, descrive il quartiere evocando i tipici stereotipi sulla marginalità urbana. Il film dei fratelli D'Innocenzo si apre infatti con un'inquadratura dall'alto sul quartiere, rivelando sin dai primi fotogrammi come gli attori principali non siano i due ragazzi intorno ai quali si sviluppa la vicenda, ma la desolazione del sobborgo, ottenuta attraverso la rappresentazione di uno sterminato e isolato piazzale al tramonto.

FIG. 2 – Il quartiere Ponte di Nona in *La terra dell'abbastanza*.

2.1.2 I personaggi

Passando all'analisi dei personaggi, è emerso come ci sia la tendenza nei film drammatici a inscenare esistenze tragiche e a imporre ai protagonisti un'omologazione nei tratti caratteriali. Imbronciati, solitari, induriti da una vita difficoltosa: sono questi i requisiti scelti, a cui si somma un'insofferenza agli schemi e alle regole della società. Tale rifiuto viene espresso tanto nell'abbigliamento – i vestiti sportivi di Dafne in *Fiore* – quanto nell'atteggiamento, come per la protagonista in *Fortunata* (FIG. 3). "Figura arcaica di donna vulnerata, sfatta e sfigurata dalla vita, *mater dolorosa* e parrucchiera tormentata" (Schiavoni 2017), il film non perde occasione di mostrarla con i capelli arruffati e il trucco sbavato.

Un ulteriore elemento ricorrente è quello di collocare i personaggi in contesti familiari problematici dove, qualora i genitori non siano morti a causa della droga (è l'esempio del film di Castellitto), sono costretti a vivere in condizioni di povertà estrema che li impossibilita addirittura ad andare dal dentista, come accade in *La terra dell'abbastanza*. Ne risulta la configurazione di personaggi fortemente disadattati, a cui si aggiunge la disperazione nell'esser costretti a vivere una quotidianità pericolosa e

FIG. 3 – La protagonista di *Fortunata*.

terribile come in *Anime Nere.* Individui dunque che vivono ai margini della società e che se da un lato sopportano situazioni ai limiti del disumano (i profughi in *Fuocoammare*), dall'altro ne subiscono le conseguenze: è il caso di *Anime nere*, dove sentimenti di odio e vendetta azionano un meccanismo di assassini a spirale che culmina con la morte di tutti e tre i protagonisti. Questo panorama produce un'uniformità nei personaggi e nelle difficoltà proposte (quelle economiche, quelle del contesto sociale o familiare) che rende impossibile prospettare un futuro fuori dalla dura realtà. In una direzione opposta invece si muovono i film comici: qui i personaggi non vengono caratterizzati dalla rabbia nei confronti di una vita che non desiderano, o consumati da una condizione economica difficile. Questi, al contrario, seppur inseriti in realtà difficoltose, riescono sempre a trovare un'alternativa che li porta a emanciparsi da situazioni di marginalità. È ciò che accade a Monica in *Come un gatto in tangenziale*. Il film, sia per ambientazione (il quartiere di Bastogi a Roma) che per protagonista (anche lei è una donna con un

figlio), richiama quello di *Fortunata*. In entrambi i film la protagonista è costretta a far fronte a un contesto sociale difficoltoso ma, differenza di Fortunata, Monica (FIG. 4) non solo viene rappresentata sempre ben truccata, con i capelli rossi sempre curati e le unghie perennemente laccate, riuscirà addirittura, alla fine del film, a raggiungere quel riscatto dalla condizione di marginalità che invece Fortunata non riuscirà a ottenere.

FIG. 4 – Monica in *Come un gatto in tangenziale*.

2.1.3 Le tematiche affrontate

Tirando le fila del discorso appena concluso, emerge dunque come i film drammatici tendano a riprodurre una vita dura, complessa, problematica dove ogni giorno è contraddistinto dall'ansia e dall'angoscia nel dover sopravvivere in un mondo che non lascia tregua. Infatti, nonostante i continui sforzi dei personaggi nel cercare di evadere da questa realtà e costruirsi una vita migliore, alla fine sono tutti costretti a rinunciare ai loro sogni e a rimanere ingabbiati all'interno di questo mondo. In sostanza, il messaggio formulato è quello secondo cui nelle realtà periferiche non c'è il tempo né il modo per sognare una vita migliore. Sono i predestinati alla marginalità, le uniche armi loro concesse sono la fede nei valori autentici e in una

morale che, anche se non porterà a vivere una realtà migliore, li riscatterà, come i buoni propositi cristiani insegnano, nella vita dopo la morte. È in questa direzione che i film si fanno portavoce di una univocità tematica, tutta orientata ad alimentare lo stereotipo del "borgataro dal cuore d'oro" pasoliniano, riassumibile nelle formule dell'incorruttibilità dell'affetto genitoriale (*Fortunata*), dell'autenticità del sentimento dell'amicizia (*La terra dell'abbastanza*), della forza dell'amore (*Fiore*) e della genuinità della compassione (*Fuocoammare*), a cui si contrappone invece la complessità dei temi affrontati nelle commedie, una tra tutte *Non c'è più religione*.

In questo film le tematiche non sono riconducibili a singoli significati ma a una pluralità argomentativa che giunge a mettere in discussione i *cliché* sulla realtà quotidiana di coloro che vivono ai margini. Nell'opera di Luca Miniero in particolare si parte dalla constatazione di una depressione demografica in Italia e, passando attraverso la differenza religiosa (nello specifico cristianesimo e islamismo), si giunge a toccare il tema dell'identità culturale. Qui, attraverso un gioco di contrasti, i personaggi rimandano a dei costrutti simbolici di integrazione sociale ottenuti, a loro volta, tramite il contemporaneo superamento non solo delle ideologie ma anche dei confini territoriali (Trionfera 2016).

2.2 *Analisi degli elementi tecnici*

2.2.1 La sceneggiatura

La necessità di prendere in considerazione anche gli aspetti tecnici del campione di film nasce dal ritenere come la tendenza a ricorrere a contesti periferici si evinca anche dalle modalità registiche utilizzate. Ragion per cui gli elementi formali rivelano una predisposizione dei due generi nel formulare costrutti simbolici differenti tanto quanto i contenuti, le ambientazioni

e i personaggi dimostrano la differente produzione di discorsi sulla marginalità nelle periferie.

Laddove infatti le commedie mettono in discussione i *cliché* sul quotidiano grazie a una scrittura comica che, basandosi sul gioco ironico, ribalta gli stereotipi sull'emarginazione, le opere drammatiche invece li confermano attraverso una pretesa di veridicità. Ciò è ottenuto utilizzando un tipo di scrittura realistica la quale implica, da un lato, la messa in scena di storie tratte da avvenimenti di cronaca (è il caso di *Fuocoammare* di Rosi) e, dall'altro, la costruzione di dialoghi che pretendono di essere reali tramite elementi linguistici dialettali come nel caso di *Anime Nere*. Ulteriore fattore che tende a conferire un'aura di realisticità è l'attitudine a utilizzare attori non professionisti presi direttamente dalla strada. Tramite ciò, l'aderenza al reale è garantita non solo da un'autenticità interpretativa dovuta a un senso di naturalezza e spontaneità, ma anche dall'adoperare il nome originale dell'attore all'interno del film stesso. Si crea così una voluta sovrapposizione tra finzione e mondo reale che rende attendibile la storia e i temi trattati: è il caso di *Fiore*. Qui il nome originale viene riutilizzato all'interno dell'opera e la recitazione è totalmente scevra da qualsiasi studio in campo attoriale. In sostanza questa tipologia di film pretende di riflettere contesti e situazioni appartenenti a un mondo reale di periferia producendo costrutti simbolici di "stigmatizzazione" (Bourdieu 1993, ed. 2015: 109).

2.2.2 La fotografia

Le inquadrature sono strettamente connesse alla tipologia di scrittura dei film precedentemente analizzata (§ 2.3). Come la commedia utilizza inquadrature in campo medio che, impedendo l'identificazione con un particolare personaggio, agevolano il cambiamento prospettico creato dal gioco ironico proprio della scrittura comica, così il film drammatico adotta

tecniche proprie del Neorealismo cinematografico che legittimino, in un certo qual modo, la pretesa di realisticità ottenuta mediante l'impiego della camera a spalla (come ad esempio accade in *Fuocoammare* durante il soccorso dei migranti o in *La terra dell'abbastanza* evidente soprattutto durante le riprese dei primi piani) o della tecnica del pedinamento proposta durante tutto lo sviluppo della vicenda in *Fiore*.

3. *I costrutti simbolici*

L'analisi precedentemente svolta ha dunque cercato di fornire una serie di dati che consentano la messa in discussione dei discorsi che la cinematografia di un certo tipo produce. Si è provato in particolare a mostrare in che modo – da quali tipologie e da quali film – vengano generati dei significati di emarginazione o integrazione sociale. Il risultato è stato l'emergere di come, a parità di oggetto rappresentato, le due categorie cinematografiche producano costrutti simbolici differenti.

Nello specifico, a partire dai diversi modi con cui vengono proposti luoghi, personaggi e temi si riproducono oppure problematizzano le concezioni sulla marginalità. Ciò non vuole mettere in discussione la legittima libertà degli autori nel rappresentare l'oggetto osservato, così come non si vuole porre la questione sotto un piano qualitativo, estetico o di genere. Rispetto a quanto ci si proponeva di indagare, infatti, la formulazione di differenti costrutti simbolici non dipende da quanto un film utilizzi o meno il "gioco ironico", da quanto sia considerato o no "impegnato", oppure abbia o non abbia utilizzato particolari tecniche registiche: piuttosto, dipende dalla prospettiva adottata dal soggetto creativo per rappresentare l'oggetto film.

L'intento del contributo è stato dunque quello di provare a problematizzare i discorsi che la cinematografia italiana genera sui contesti di quotidianità nelle periferie, anche alla luce di una notevole differenza d'incasso al *box office* ottenuta da questi film.

Come già precisato nella parte introduttiva, si è consapevoli che i dati relativi il botteghino sono suscettibili di molteplici variabili. Essi denotano la propensione dei fruitori nei confronti di un certo prodotto invece che di un altro. Ciò potrebbe sicuramente essere attribuibile a una questione di gusto (Bourdieu 1979), ma, tale motivazione suona un po' troppo parziale. L'incasso infatti potrebbe anche denotare una condivisione da parte del pubblico delle modalità con cui viene rappresentato un certo argomento e, dunque, dei discorsi proposti dall'opera filmica. Dunque, leggendola da un'altra prospettiva, la significatività del risultato al botteghino ottenuto dai film comici, potrebbe essere indice di una corrispondenza tra la percezione che il pubblico possiede della realtà che vive e l'immagine restituita dai film. In questo senso, a differenza delle cinque opere comiche, in quelle drammatiche si è riscontrata una forte unidirezionalità nei modi con cui storie, ambientazioni e personaggi sono stati inscenati. Periferie degradate e corrotte, in cui vivono individui problematici e insofferenti alle classiche regole sociali, perennemente impegnati in una continua lotta contro le difficoltà quotidiane ma, incorruttibilmente votati nello scegliere forti valori morali: sono questi i codici maggiormente utilizzati per evocare un immaginario periferico. Risultato è la conferma di concezioni marginalizzanti che propongono a loro volta discorsi di emarginazione. Come dimostrato in precedenza, descrivere un certo contesto sociale connotandolo unicamente con accezioni discriminanti, ha come effetto "una enfatizzazione della posizione e condizione sociale ricoperta dagli abitanti di quei luoghi" (Forgacs 2014, ed. 2015: XVII), il cui rischio potrebbe essere quello di "servire da palliativo o da catarsi sia per chi rappresenta che per chi fruisce" (XXV) del prodotto visivo. Come sottolineato da Bourdieu (1993), i margini e le periferie sono contesti particolarmente complessi e il dipingerli in maniera uniforme non rende giustizia a una realtà tanto sfaccettata e complessa.

I film che invece sembrerebbero suggerire la produzione di discorsi d'integrazione, sono quelli comici. In questi ultimi, non solo la rappresentazione dei *clichè* avviene tramite un'adesione al contrario – in sostanza c'è un'inversione nelle modalità con cui si dipinge la realtà – ma sembra anche superare la classica polarità con cui vengono concepiti margini e periferia, esempio tra tutti il rapporto incluso/escluso. È in quest'ottica che può essere interpretata la figura della prostituta messa in scena in *Brutti e cattivi*. In questo film, alla tradizionale immagine di una giovane donna spesso originaria dell'Europa centro-orientale, magra e alta, poco vestita e tossicodipendente – come nel caso di *La terra dell'abbastanza* – viene opposta quella di una giovane donna ma di origine africana, di corporatura robusta, dai vestiti non troppo corti e dalla evidente sensibilità caratteriale e spirituale: una rappresentazione che converte i classici codici appartenenti a un immaginario di donne ciniche e indurite da una realtà corrotta e difficile.

In secondo luogo, queste rappresentazioni possono anche essere viste come una conferma o messa in discussione degli schemi sociali e delle gerarchie di potere. Si è già detto in precedenza come i concetti di margine e periferia incorporino polarità sia sociali che spaziali (incluso/escluso, centro/periferia, dominante/dominato), dipendenti dal punto di vista adottato. Ne deriva che l'atto di vedere, interpretare e rappresentare la realtà è sempre determinato dal luogo in cui si posiziona l'osservatore. Rappresentare un certo tipo di contesto sociale, dunque, non è sufficiente a una sua discussione, esattamente come non lo è il costruire film in cui si proponga una visione empatica o fiduciosa (Forgacs 2014).

Si riproducono in questo modo nei film delle categorizzazioni spaziali e sociali che non sempre dipendono dalle intenzioni dell'osservatore di "rappresentare" la prospettiva degli emarginati oppure di portare alla luce problematiche riguardanti al-

cuni contesti. Piuttosto, come ben evidenziato ancora una volta da Forgacs "queste potrebbero dipendere dalle differenze di condizione, prestigio e potere tra osservatore e osservato e nei modi in cui la voce dell'altro viene trascritta e riprodotta" (2014, ed. 2015: 325-326). Ciò sembra così richiamare il concetto di *Habitus* coniato da Bourdieu (1979), secondo il quale il modo con cui si guarda e interpreta la realtà dipende dalla provenienza sociale del soggetto che osserva. Questi, collocandosi all'interno di uno specifico campo sociale, possiede una certa tipologia di capitali simbolici e/o economici a cui affida il proprio punto di vista sul mondo. Recuperando così Spivak (1999) nei motivi che portano coloro che si trovano in un "centro" culturalmente potente a "parlare per l'altro" e applicando tale discorso ai film, si potrebbe pensare che una particolare rappresentazione della periferia dipenda dalla posizione sociale occupata da un certo tipo di soggetto creativo che, consapevolmente o meno, riproduce – utilizzando la terminologia gramsciana – i giochi di potere tra una classe egemonica – che detiene un certo tipo di capitale economico, culturale e simbolico – e una subalterna (Gramsci 1975).

Ne deriva la difficoltà nell'invertire la visione della marginalità, così come l'impossibilità di parlare per l'altro o di riportare la sua voce senza cambiarla. Ma, come dimostrato dalle commedie esaminate, ciò a cui però è possibile aspirare è una consapevolezza critica capace di far emergere le contraddizioni e di portare a una riflessione autocritica.

4. *Conclusioni*

Tirando dunque le fila dell'indagine, in questo articolo si è tentato di far emergere come, attraverso le modalità con cui i film rappresentano il quotidiano nelle periferie, si producano costrutti di ordine simbolico particolarmente potenti. Questi, in alcuni casi smentiscono concezioni di emarginazione, mentre in

altri li confermano, contribuendo alla costruzione di "principi di visione, ossia categorie di percezione e di valutazione, o di strutture mentali" (Bourdieu 1993, ed. 2015: 190). Riformulando e portando nel nostro discorso un concetto espresso da Bourdieu sulle strutture spaziali come manifestazione simbolica di rapporti di potere, si potrebbe dire questo: poiché lo spazio sociale è inscritto nelle strutture filmiche e al tempo stesso nelle strutture mentali, che sono in parte il prodotto dell'incorporazione delle prime, allora lo spazio filmico è uno dei luoghi in cui il potere si afferma e si esercita, senza dubbio nella forma più sottile, quello della violenza simbolica come violenza inavvertita. Questa viene espressa attraverso le modalità di rappresentazione dei film, i quali potrebbero in tal modo essere visti come una tra le componenti più importanti della simbolica del potere e degli effetti del tutto reali che questo produce.

Note

[1] Per portare qualche esempio fra tanti: il bando "Cineperiferie" del 13 dicembre 2017

[2] Basti pensare che, facendo riferimento ai dati ottenuti da ANICA e Direzione generale cinema, sia possibile rintracciare in più di un quinto delle opere distribuite negli anni 2015-2018, ambientazioni, temi e personaggi che facciano direttamente riferimento a contesti di periferia urbana o a tematiche di marginalità sociale. Dunque, un campione non indifferente potrebbe rivelare una vera e propria tendenza del cinema italiano degli ultimi anni.

[3] Al riguardo, si è consapevoli della natura contingente degli incassi al box office. Ciò nonostante "l'incasso dice moltissimo sul potenziale sociale dei film" (Cucco, Manzoli 2017: 230) ed è per questo motivo che si ritiene necessaria una sua considerazione.

[4] Rispettivamente: 31,750 milioni di euro ottenuti complessivamente dalle commedie considerate in questa sede, contro i 4,196 milioni di euro totali ottenuti dai 5 film drammatici. Per una visione più dettagliata degli incassi ottenuti dai singoli film si rimanda al sito di *mymovies.it*.

Bibliografia citata

Altman, Rick (1999), *Film/Genre*, London, British Film Institute, trad. it. a cura di Antonella Santambrogio, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

Arnheim, Rudolf (1960), *Film as art,* trad. it. a cura di Paolo Gobetti, *Film come arte,* Milano, Abscondita.

Aru, Silvia; Puttilli, Matteo (2014), "Forme, spazi e tempi nella marginalità. Un itinerario concettuale", *Società Geografica Italiana,* 1/2014: 5-16. [20/08/2019] http://societageografica.net/wp/it/bollettino/fascicolo-1-2014/

Bachtin, Michail Michajlovic (1965), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale, e festa nella tradizione medievale e rinascimentale,* trad. it. a cura di Mili Romano, Torino, Einaudi, 2001.

Bauman, Zygmunt (2011), *Culture in a Liquid Modern World*, trad. it. a cura di Sergio Minucci, *Modernità liquida*, Bari, Editori Laterza, 2011.

Benjamin, Walter (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* trad. it. a cura di Francesco Valagussa, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (2003), *Film art,* trad. it. a cura di Paola Bonini, *Cinema come arte: teoria e prassi del film,* Milano, Il Castoro, 2003.

Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement,* trad. it. a cura di Guido Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto,* Bologna, Il Mulino, 1983.

— (1993), *La misère du monde,* trad. it. a cura di Pierangelo Di Vittorio, *La miseria del mondo,* Milano, Mimesis Edizioni, 2015.

Casetti, Francesco (1993), *Teorie del cinema: 1945-1990,* Milano, Bompiani.

Cassirer, Ernst (1923), *Philosophie der Symbolischen Formen*, trad. it. di Eraldo Arnaud, *Filosofia delle forme simboliche,* Milano, Sansoni, 2004.

Costa, Antonio (1985), *Saper vedere il cinema,* Milano, Bompiani.

Crane, Diana (1992), *The production of Culture. Media and the Urban Arts*, trad. it. a cura di Marco Santoro, *La produzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Cucco, Marco; Manzoli, Giacomo (2017), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo,* Bologna, Il Mulino.

De Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien,* trad. it. a cura di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano,* Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

Deleuze, Gilles (1983), *L'image mouvement,* trad. it. a cura di Jean-Paul Manganaro, *L'immagine movimento,* Torino, Einaudi, 1984.

Eco, Umberto (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee,* Milano, Bompiani, 2000.

Fanchi, Mariagrazia (2014), *L'audience: storia e teorie*, Roma-Bari, Laterza.

Forgacs, David (2014), *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861,* trad. it. a cura di Laura Schettini, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi,* Roma-Bari, Laterza, 2015.

Foucault, Michel (1976), *Surveiller et punir*, trad. it. a cura di Alcesti Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 2014.

Gramsci, Antonio (1977), *Quaderni del carcere,* ed. Valentino Gerratana, Torino, Einaudi.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1947), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente,* trad. it. a cura di Renato Solmi, *Dialettica dell'illuminismo,* Torino, Einaudi.

Menarini, Roy (2018), "La terra dell'abbastanza, una credibilità che fa paura", *Mymovies,*10 Giugno. [20/08/2019] https://www.mymovies.it/film/2018/la-terra-dellabbastanza/news/una-credibilita-che-fa-paura/

Metz, Christian (1971), *Langage et cinema,* trad. it. a cura di Alberto Farassino, *Linguaggio e cinema,* Milano, Bompiani, 1975.

Moretti, Franco (2005), *La letteratura vista da lontano,* Torino, Einaudi.

Morin, Edgar (1962), *L'esprit du temps*, trad. it. a cura di Andrea Miconi, *Lo spirito del tempo,* Roma, Meltemi, 2002.

Neale, Stephen (1988), *Genre and Hollywood*, London, Routedge, 2000.

Schatz, Thomas (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York, McGrawe Hill.

Schiavoni, Massimiliano (2017), "Fortunata (2017)", *Cinelapsus*, 7 Giugno. [15/05/2019] http://www.cinelapsus.com/fortunata-2017-di-sergio-castellitto/

Semmoud, Nora; Troin, Florence (2014), "Margini della città e politiche urbane. Il caso di Cherarba nella periferia di Algeri", *Società geografica Italiana*, 1: 32-53.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1999), *A critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present,* trad. it. a cura di Angela D'Ottavio, *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza,* Roma, Meltemi, 2004.

Trionfera, Claudio (2011), "Non c'è più religione ma il presepe è multietnico – La recensione", *Panorama,* 7 Dicembre. [19/05/2019] https://www.panorama.it/cinema/non-ce-piu-religione-bisio-miniero-recensione/

Filmografia

Anime nere, Dir. Francesco Munzi, Italia, Francia, 2014.

Brutti e cattivi, Dir. Cosimo Gomez, Italia, 2017.

Come un gatto in tangenziale, Dir. Riccardo Milani, Italia, 2017.

Fiore, Dir. Claudio Giovannesi, Italia, 2016.

Fortunata, Dir. Sergio Castellitto, Italia, 2017.

Fuocoammare, Dir. Gianfranco Rosi, Italia, 2016.

La terra dell'abbastanza, Dir. Damiano D'Innocenzo, Fabio D'Innocenzo, Italia, 2018.

Non c'è più religione, Dir. Luca Miniero, Italia, 2016.

Si accettano miracoli, Dir. Alessandro Siani, Italia, 2015.

Smetto quando voglio – Ad honorem, Dir. Sydney Sibilia, Italia, 2017.